

# ARTES PLASTICAS

## PANORAMA DE LA PINTURA ARGENTINA

La Fundación Lorenzutti ha organizado un *Panorama de la Pintura Argentina* que se desarrollará en tres muestras sucesivas. Esta feliz iniciativa no sólo constituye naturalmente un acto positivo de extensión y promoción cultural, sino también un esfuerzo lúcido e inteligente, orientado a promover evaluaciones y perspectivas, capaces de estructurar con acierto el carácter y la fisonomía del arte en nuestro país; agreguemos que la Fundación Lorenzutti ha evidenciado cabal conocimiento de la avidez del público argentino respecto de las manifestaciones artísticas y de los requerimientos "subsidiarios" de una gran muestra pictórica, al programar, no sólo la habilitación de amplios horarios de visita, sino también ciclos correlativos de conferencias y guías que, por añadidura, vienen a poner en actividad fuentes de trabajo insistentemente reclamadas.

### 1. Los que están, las familias de los que están y otras cosas

Badi, Ballester Peña, Basaldúa, Berni, Borges, Butler, Candia, Castagnino, Centurión, Cúnsolo, Daneri, De Ferrari, Del Prete, Diomedes, Domínguez Neira, Forner, Giambiagi, Gómez Cornet, Gowland Moreno, Guttero, Lacámara, Larco, March, Pacenza, Payró, Pettorutti, Pissarro, Policastro, Pronzato, Rossi, Soldi, Spilimbergo, Tiglio, Urruchúa, Vanzo, Victorica y Xul Solar.

La nómina precedente, integrada por la Fundación Lorenzutti para componer este primer panorama de la pintura argentina cubre con creces todo lo realmente valedero en materia de aquellos artistas que, en el período que va de 1920 a 1930, aproximadamente, aportaron una renovación fundamental en un ambiente hasta entonces asfixiado por el naturalismo académico y el neoimpresionismo. Corresponden a nuestro siglo y como lo ha señalado la Fundación excluye entonces a los precursores y a los pintores "históricos", pero además y aquí va nuestro aplauso: "...también a los meramente folklóricos, tradicionalistas, costumbristas y, en particular, a los conformistas o a aquellos que dieron preeminencia a la técnica o al oficio". Es decir, la muestra tiene carácter de toma de posición aunque muchos intentan ignorarlo, con la argentina debilidad de convertir en error y omisión culposa, lo que en esencia es una consciente definición valorativa. Que la selección contenga, precisamente por la flexibilidad que necesita

por  
Horacio Juan  
Safons



LINO ENEA SPILIMBERGO  
"Chico" 1933

adoptar toda intención de esclarecimiento, muchos artistas que, por distintas causas, se han quedado (y valga la ambigüedad de esta expresión por la disparidad de razones que pueden invocarse en esos casos), no quiere decir que haya dejado afuera a un solo pintor de valor, pese a que los amantes de la sabiduría busquen nombres, ya que los nombres no son obra por más institucionalizados que estén.

Si el plantel de artistas es mérito de la Fundación Lorenzutti, la selección de obras ha debido condicionarse en muchos casos a los inefables criterios de los autores o de sus familiares y, en este punto, también se ha ejercido la debilidad de la que hablamos, en tanto se ha hecho caso omiso de las aclaraciones formuladas en el catálogo y en reuniones con la crítica especializada, al apabullar algunos colegas a sus lectores con la erudita enumeración de aquellos cuadros conocidos como de especial significación en la trayectoria de cada pintor y que no se encuentran en la muestra. Tal actitud, sólo evidencia esa reticencia egoísta que hace de los aciertos ajenos sus propios fracasos, actitud que debe suprimirse para el mejor aliento de la actividad cultural.

### 2. El panorama

#### a. Un precursor.

Para introducirnos en este primer panorama con cierta claridad expositiva, debemos encarar la dificultad que presenta la obra de un precursor como Alejandro Xul Solar (1887-1963), tan realmente adelantada para su época que se hace inevitable su exclusión de todo conjunto rotulado, sobre todo si no se olvida que Xul Solar,

una personalidad polifacética, astrólogo, inventor, toma el arte como un campo de perfeccionamiento interior, como una posibilidad más de ejercer su vocación universalista, su afán de armonizar contrarios. Que *Xul Solar* es un antecedente del surrealismo que hará escuela el Grupo Orión en 1939 es justo, pero no es tan justo afirmar que Xul sea un surrealista, en tanto si bien utiliza recursos como la doble imagen, la perspectiva fantástica o la animación de lo inanimado, característicos del surrealismo, sus formas son abstractas antes que surrealistas y totalmente ajenas a lo que no sea una estructura de acentuados caracteres místicos, entre simbólicos y mágicos. *Xul Solar* conjura en el acto de pintar y en su necesidad de infundirle mayor eficacia y el más delirante esplendor, hará coexistir formas descriptivas e inventadas, números cabalísticos y signos gestuales, puntos de evasión, de irradiación y cerramiento, planos atmosféricos y y atmósferas planas, transparencias irreales y opacidades sensibles, roturas espaciales, perspectivas ingenuas, fantásticas o quebradas. De este derroche de invención libertaria, surge una voluntad de coherencia formal que se logra, aunque parezca contradictorio, en un difuso y poético fondo narrativo, en una especie de leyenda plástica que *Xul Solar* encadena con vocación de demiurgo y en la cual las más oscuras y vitales fuerzas humanas, en ascendente camino hacia un centro superior de conocimiento son, aunque esquivas, sus protagonistas y mensajeras.

El camino, que comienza con acentos cromáticos de fantásticos enrarecimientos lumínicos (1919/1930), incluye el período monocromo, sujeto a un ordenamiento espacial que apoya, fija y desenvuelve los objetos y las cosas para una mayor claridad en la formulación de lo esotérico (1930-1960) y el que media de 1960 hasta su muerte, en el cual la imagen se estereotipa en signos sumamente legibles que, si recuperan el color, pierden la dinámica espacial y se transforman en ideogramas rigurosos apoyados en un plano soporte fijo.

Si el término invención, esa palabra clave en el arte de vanguardia, corresponde en efecto a la realidad y no a las apariencias, si en verdad inventar significa aprehender las esencias y realizarse en una más trascendente realidad, entonces el término es propio de *Xul Solar*, una de las figuras más inquietantes del panorama de la pintura argentina.

#### b. Líricos y coloristas.

Hablar de lirismo en plástica, puede dar lugar a cubrir con una elegante nebulosa las lagunas del crítico, salvo que se precise el alcance de palabra tan difundida. Llamamos lírico al pintor que no sólo otorga predominio a la subjetividad sobre la objetividad, sino que también y esencialmente, ejerce sus motivaciones subjetivas,



VICTOR JUAN CUNSOLO - "Barcazas" 1928

o mejor, las hace explícitas, directamente sobre los objetos y las cosas, restándoles (no utilizamos deliberadamente el término despojar) sus contenidos y límites físicos, de tal manera que el espacio se convierte en atmósfera, la forma en masa, la representación en alusión, el color en armonías colorísticas, con lo que no nos encontramos ante una versión empírica u objetiva de la realidad, ni siquiera ante una concepción intuitiva o instintiva del mundo físico, no obstante que se lo invoca, sino ante una transposición de contenidos sensibles, materializados, luzca la paradoja, por medio de una extrema desmaterialización. Si esto es lo que debe entenderse como lirismo en plástica, Miguel Diomedes (1902) es autor de una pintura lírica que, para mayor certeza de justa definición, está realizada en dimensiones reducidas y circunscripta a temas de tranquila proximidad cotidiana (frutas, paisajes, retratos, flores) que se desvanecen en una atmósfera sensibilizada a punto tal, que requiere una mirada cauta y contenida, capaz de encontrar el sentido de tan sutil ignorancia de las cosas, de tan ingenuo paso a la indiferenciación del objeto y su contexto (sea la anulación de fondo-figura, o la figura-representación).

Menos lírico pero mejor colorista, es Carlos Giambiagi (1887), tan neoimpresionista cuanto no fauvista y viceversa. Giambiagi da cuerpo a la luz mediante la materia, esquematiza las formas en planos rítmicamente estructurados y ordena con rigor sensible su voluntad de lograr la mayor visibilidad con el menor aporte de detalles. Si Diomedes sensibiliza la atmósfera, Giambiagi materializa la luz sensible y sin perder la forma, le otorga categoría de ritmos amplios, saturados de un cierto recogimiento intimista que, sin ser místico, es cósmico, vital y depurado. Se incluyen dentro de esta denominación de líricos y coloristas, generalizando, a De Ferrari, Larco, Pizarro, Proncato, Rossi y



Soldi, todos a bastante distancia de Diomedes y Giambiagi.

### c. Realistas.

La denominación no es acertada, sin duda, pero de alguna manera tenemos que identificar a aquellos pintores que conservan el objeto como realidad específica y a la vez como vehículo de voluntad de forma. Tal es el caso de un clásico de la pintura argentina: *Lino Enea Spilimbergo* (1896-1964).

La objetividad de este pintor, racionalmente guiada a través de un enlace sutil de estructuras geométricas, singulares por la poesía y sensibilidad que suscitan en su perfección, genera un universo de formas pétreas, rigurosamente configuradas por la línea que aparece desde adentro hacia afuera, como una consecuencia de la legibilidad innata de las estructuras que la suscitan.

La voluntad constructivista se impone en la elaboración de las superficies, en la independencia respecto del tema, en la férrea sujeción a las leyes internas del objeto investigado y en la monumentalidad con que resuelve la representación de las cosas en términos pictóricos estrictos. Sabe sintetizar este maestro de la pintura argentina, en un orden decantado en profundidad, las prerrogativas del color y de las formas, la sensualidad de los empastes y la depuración psicológica de sus personajes, el equilibrio de la composición, articulado de miembro a miembro y los arabescos lineales.

Se ha insistido en la relación de *Spilimbergo* con los cuatrocentistas italianos, con Giovanni Bellini en especial, pero también con un Piero Della Francesca por la consistencia granítica de sus figuras y, un poco más atrás, con Giotto por su concepción dramática y concisa, pero no es una relación de dependencia, sino de observación lúcida y de personal transposición de elementos.

*Eugenio Daneri* (1881) conserva también los objetos como vehículos de una voluntad de forma, pero no de forma interna sino externa, su interés no es la especificidad de las cosas, sino su adecuación a una dinámica de ritmos. *Daneri* apoya la materia, rica y generosa, a la manera de un fauvista, mediante pinceladas promotoras de ritmos con fuertes contenidos emotivos, que responden a una estructura mental, a un esquema de asociaciones que toma a los objetos como soportes adecuados de una precisa suma de empastes dinámicos, contrastados con la imagen estática de los temas.

Dentro de esta insuficiente denominación de realistas, tendríamos que ubicar a *Antonio Berni* (1905), un artista cuya constante ha sido su actitud de cambio, actitud que, felizmente, permite encontrarlo pleno de talento en las manifestaciones actuales del arte. *Berni* ha sido desde surrealista hasta expresionista, pa-

sando por la práctica de una suerte de realismo socialista, pero en general, siempre ha mantenido una inflexible lealtad al medio social, al drama humano, no exacerbándolo o siquiera idealizándolo como representación, sino como ya se hace evidente en las obras expuestas (1961/1963), presentándolo en su justa realidad. Son los medios los que cambian en Berni, aparece el collage y el assemblage que denotan como insuficiente la bidimensionalidad de la tela. Las formas, además de acceder al espacio real, son reales y los múltiples elementos (chapas, maderas, botones, desechos, etc.) que se integran con su sorprendente dosis de verismo y cotidianidad, vienen a dar justa verosimilitud a los hechos que Berni expone como auténticos testimonios de su tiempo. Testimonios que harán eclosión de desbordante fantasía en sus ya famosas construcciones policromadas (*El pájaro amenazador*, *La hipocresía*, *la voracidad*, etc.), previo pasaje por sus no menos célebres grabados de los coroneles, los obispos y Ramona, galería corrosiva de negro humor filosófico. Téngase como realistas (con su variada gama de posibilidades) y siempre generalizando a Ballester Peña, Basaldúa, Castagnino, Centurión, Gómez Cornet, Urruchúa, Vanzo, Victorica, Tiglio, Policastro.

### d. Los metafísicos.

La pintura metafísica y damos por conocida la dificultad que resulta de aplicar este término a la pintura, es aquella en la cual los objetos están despojados de su interioridad física, consecuentemente, dotados de una suerte de *naturaleza irreal*. Se trata, en nuestra opinión, de acceder no tanto a lo que está detrás de lo físico (esto sería groseramente lo metafísico), sino a lo que es lo físico en virtud de las proyecciones emotivas o las transferencias sentimentales, de alguna manera, una *transfiguración* de lo físico-real, en una irrealidad desmaterializada. Claro está, que si pensamos en los metafísicos italianos (De Chirico sobre todo), debemos agregar otras características: el espacio estático o ideal, la luz inventada, el clima de enigma, la exclusión de la figura humana, pero en el caso de nuestros metafísicos, algunas de estas notas pueden perderse o todas, porque en la necesidad de agrupar y generalizar, será metafísico hasta Fortunato Lacámara (1887-1951).

Un metafísico, a los fines didácticos, es *Onofrio Pacenza* (1904), pese a lo cual no supera una concepción escenográfica de la forma y un metafísico en serio es *Víctor Juan Cúnsolo* (1898-1937) no obstante que no reúne todos los elementos que adjudicamos a esa concepción. *Cúnsolo* utiliza una materia densa y pétrea que se ajusta con rigor a formas esquemáticas acomodadas en un espacio estático, un poco como si armara el cuadro con elementos previamente elaborados. Las casas,

los barcos, los mástiles se integran, no entre sí, sino con el espacio, se inmovilizan en él de manera independiente unos de los otros, de forma tal que pierden sus datos de realidad e inclusive, sus datos de figuración, así, por ejemplo el río pasa a ser un plano integrador de espacio y sólo río en la medida en que una barca aparece posada sobre él. Se nos permitirá decir que Cúnsolo, paradójicamente, es un metafísico sólido y que no obstante su constructivismo subyacente, logra transfigurar la materia y convertirla en signos de espiritualidad.

Pueden considerarse metafísicos además de los nombrados, a Badi, March y Norah Borges..

#### e. Espacialistas y Abstractos.

Si Berni en las obras expuestas, invade el espacio real, Raquel Forner (1900?) lo reclama imperiosamente en sus telas, al encerrar y liberar a la vez, una fuerza-tensión que busca expandirse, que forcejea con los límites físicos del cuadro. Dentro de una neofiguración de particulares acentos expresionistas, el trazo hiende la materia con voluntad gestual y acoge los densos empastes, los chorreados, las salpicaduras, no para ordenarlos en la superficie, sino para potenciarlos en ritmos violentos, en referencias sensuales, en una dinámica intencional de confrontaciones y enfrentamientos. Raquel Forner utiliza el trazo como un elemento catalizador de los desbordes de la materia y empuja hacia una vorágine continua (casi de intención informalista), toda una arrebatada concepción espacial, que no se entiende sino en comunión con la materia-movimiento.

Un abstracto de singular sensibilidad, es Horacio Butler (1897), tan metódico y riguroso en el oficio como libre y audaz en la estructuración de ritmos, en el manejo de las síntesis formales, en el uso casi delirante de las transparencias. Con evidentes resonancias de Cézanne en la sutil modulación de las pinceladas y hasta de los futuristas, en la pródiga distribución de líneas de fuerza, convierte al cuadro, como bien lo ha dicho Ernesto Schéo, en un objeto, en una forma total palpitante y cautivadora.

Emilio Pettoruti (1892) parte del estudio de las cosas en relación con paradigmas geométricos. Es lugar común incluirlo como representante del cubismo plano, primera contradicción si aceptamos que la geometría no es sustento ni aproximación del cubismo. Nosotros preferimos definirlo como un abstracto geometrizable que no desdeña el plano como elemento capaz de anular los contenidos de representación y diferenciación de las cosas. Plano que a su vez se despersonaliza en el ritmo cuando es sólido y preferentemente estático y que pasará a ser transparente en virtud del desarrollo de la luz como ecuación resultante de la asepsia formal de Pettoruti.

Luz en su intrínseca característica de esplendor, que rechaza toda proximidad material y sólo acepta la delgada y tenue constitución de esos planos traslúcidos, que generan su ya famoso espacio virtual, el que se define no por sus límites sino por su capacidad expansiva, único que explicita y promueve las conquistas luminicas de este pintor.

Si por parte de las obras expuestas, podemos hablar de Juan del Prete (1897) como informalista, mejor es ubicarlo en una actitud que le permite experimentar si no todos, la mayoría de los caminos que llevan a los planteos actuales del arte. Del Prete no es abstracto, neofigurativo, informalista, etc., podemos sí rastrear en sus obras esa diversidad coherente y talentosa que lo hace tomar esas posiciones y aportar significativamente al panorama general de nuestra pintura. Como informalista, debe asumir la profunda contradicción que plantea la objetivación de la no forma, esa audaz pretensión de liberar a la materia de toda configuración, que si puede admitirse, no sin esfuerzo, teóricamente resulta inaceptable en el campo estricto de la aprehensión visual. El informalismo de Del Prete, como el de todos los integrantes de esta corriente, logrará los mayores esplendores de la luz y la materia, las más ricas sutilezas de texturas, la dinámica más absoluta de los elementos, pero acentuará contra su voluntad, el valor de la forma gestual, tan formal, valga la redundancia, y elaborada, como las representativas o abstractas.

Ubíquense dentro de esta amplia generalización a Domínguez Neira, Gowland Moreno y Anita Payró.

#### f. Los solitarios.

De difícil ubicación por sus características tan personales, tan propias de su misma interioridad espiritual, son artistas como Domingo Candia (1896), capaz de romper la totalidad de la forma en múltiples fragmentos, para luego retornar hacia una sabia reconstrucción, de voluntad expresiva al comienzo (Mujer sentada - 1948) y de voluntad geométrica al final (La aldea - 1958) y Alfredo Gutierrez (1882-1932), un hacedor de formas monumentales, obedientes a una vocación muralista, que hace del estatismo de la imagen, una conjugación de amplios ritmos decorativos.

#### 3. Final

Que hemos omitido referirnos en detalle a pintores como Castagnino, Ballester Peña, De Ferrari, Domínguez Neira, Larco, Policastro, Soldi, etc., etc., es evidente. La razón no es de espacio ni de tiempo. Es una exclusión valorativa personal cuyos fundamentos podrán elaborarse en oportunidad en que se cierre el *Panorama de la Pintura Argentina* de la Fundación Lorenzutti.